



Genesis

Manuscripts – Recherche – Invention

45 | 2017

Hugo

Présentation

Jean-Marc Hovasse



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1724>

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2017

Pagination : 7-15

ISBN : 979-10-231-0580-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Jean-Marc Hovasse, « Présentation », *Genesis* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 06 décembre 2017, consulté le 19 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1724>

Tous droits réservés

Présentation

Est-ce un écroulement ? Non, c'est une genèse.
L'Année terrible, Juillet, XI, 2

Le 21 janvier 1932, Valéry note dans ses Cahiers ces phrases qui sont devenues une antienne de la génétique :

Rien de plus beau qu'un beau brouillon. Dire ceci quand je reparlerai poésie. Mythification de la Rature. (ratisser – rater – radere, rasum.) Un poème complet serait le poème *de* ce Poème à partir de l'embryon fécondé – et les états successifs, les interventions inattendues, les approximations. Voilà la vraie Genèse.

[...]

Un état *moindre* ajoute à l'état *plus*. Rôle du temps pour constituer l'instant¹.

Définissant ainsi en quelque sorte la génétique textuelle avec une quarantaine d'années d'avance, Valéry est assurément « un des pionniers les plus importants de cette nouvelle façon d'aborder et d'étudier la littérature, et l'écriture en général, à l'état naissant² », la « figure tutélaire de cette jeune discipline³ », bref le « saint patron de la critique génétique⁴ ». On oublie quelquefois, cependant, de rappeler l'origine de cette réflexion prémonitoire. Ce jour-là, à la Bibliothèque nationale, dans l'antichambre du cabinet de Julien Cain, ce qui convient pour une genèse, Cécile Daubray (1871-1954), responsable du fonds Victor Hugo (sous les yeux duquel elle avait joué 54 ans plus tôt le rôle de Cosette enfant dans l'adaptation des Misérables à la Porte-Saint-Martin), montre à Valéry les manuscrits du poème liminaire des Chansons des rues et des bois, accompagnés de quelques ébauches conservées dans l'album de voyage de 1865. Les « immenses feuillets papier bleu » éblouissent Valéry : « Ces pages-là sont magnifiques. Énorme écriture. C'est le demi-brouillon de grand apparat⁵. » Ce qui n'est pas moins magnifique est cette terminologie : en les confrontant avec les ébauches, Valéry a tout de suite compris qu'il n'avait pas sous les yeux les premiers

1. Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p. 1118. La note 3 (p. 1637) rappelle utilement que « le verbe *radere* a plusieurs sens en latin, dont “ratisser”, “rayer”, “raboter” et “polir” ». La version en fac-similé dans l'édition des *Cahiers* procurée par le CNRS en 29 volumes (1957-1961) se trouve au t. XV, p. 481. Bernard Leuilliot en avait donné une première transcription dans son article « Éditer Victor Hugo » (*Romantisme*, 1973, vol. 3, n° 6, p. 116).

2. Judith Robinson-Valéry, « Valéry précurseur de la génétique », *Genesis* 5, 1994, p. 89.

3. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994, p. 12.

4. William Marx, « Genèse de la génétique... », dans *L'Œuvre comme processus*, dir. Pierre-Marc de Biasi et Anne Herschberg-Pierrot, CNRS éditions, 2017, p. 46. Ajoutons que Franz Johansson a intitulé « Beautés du beau brouillon » sa belle conférence sur les manuscrits de Paul Valéry (13 janvier 2016, séminaire général de critique génétique, ITEM).

5. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1118. L'éditeur suggère de rétablir la préposition : « Puis d'immenses feuillets [de] papier bleu. » Pourtant quand l'auteur y tient vraiment il n'hésite pas à la souligner (« le poème *de* ce Poème ») – soulignement qui disparaît dans la plupart des citations (de même que la préposition y est rétablie sans crochets).

brouillons, mais sans doute une mise au net longuement retravaillée par la suite, bref un état intermédiaire. Les étapes marquantes ne lui font pas oublier les étapes manquantes : il entrevoit ainsi l'un des problèmes majeurs que cette œuvre oppose encore aujourd'hui à son idée. Mais cette résistance n'enlève rien à son intérêt comme objet d'étude, renforcé par sa richesse, son étendue et sa variété – d'autant que le soin mis par Victor Hugo à conserver et à transmettre, le premier, ses manuscrits, fait aussi de lui, sinon le père, puisque la place est prise par Valéry, c'est entendu, du moins le grand-père de la critique génétique. Un Genesis Hugo tombait donc sous le sens ; il vient à son heure, pour le bicentenaire de cette année 1817 chantée dans *Les Misérables*, au cours de laquelle un jeune adolescent de tout juste quinze ans sortait de l'anonymat en recevant un encouragement de l'Académie française pour un poème au sujet imposé : « Le Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie. » Tout un programme.

Entretien

Au seuil de ce numéro à peine moins historique, donc, que le Proust, 1913 (Genesis 36, 2013) publié pour le centenaire de Du côté de chez Swann, on ne saurait trop recommander d'en commencer la lecture par l'entretien entre Guy Rosa et Jacques Neefs, « Hugo de l'écrit au livre (suite) ». Il a entre autres mérites celui de tirer un bilan très complet de tout ce qui s'est passé dans les cinquante dernières années autour des manuscrits de Victor Hugo, éditions et travaux de génétique, et de dresser l'état des lieux de ce qui reste à faire, et qui n'est pas mince. Il met au passage en évidence cette spécificité hugolienne du lien consubstantiel entre génétique et édition, dès son titre qui appelle toutefois quelques explications : Hugo de l'écrit au livre, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, c'est le volume paru il y a tout juste trente ans dans la collection « Manuscrits modernes » des Presses universitaires de Vincennes, « premier ouvrage consacré en totalité à la genèse des œuvres », rappelle Guy Rosa, qui ajoute : « il est resté le seul et prend rétrospectivement, aujourd'hui, l'aspect d'un discours de clôture ».

Il est vrai qu'entre-temps Genesis est resté discret, car les articles consacrés à Victor Hugo y sont, abstraction faite de quelques menues « remarques sur une page manuscrite d'un discours de Victor Hugo à l'Assemblée » (Genesis 39, 2014), au nombre de deux seulement, certes aussi importants l'un que l'autre, mais séparés par un quart de siècle : Jean Gaudon, « De la poésie au poème : remarques sur les manuscrits poétiques de Victor Hugo » (Genesis 2, 1992) ; Guy Rosa, « Naissance de Javert » (Genesis 42, 2016). Un ou deux grands poèmes du sixième livre des Contemplations d'un côté (le diptyque « Horror »/« Dolor ») ; de l'autre trois états d'un même chapitre des *Misérables* (I, VI, 2). Et dans un cas comme dans l'autre, la démonstration éclatante du profond renouvellement de l'analyse apporté par l'interprétation attentive des avant-textes, permise à l'origine par les travaux éditoriaux antérieurs, essentiellement ceux de René Journet et Guy Robert qui, aidés par la découverte faite par Jacques Seebacher du procès-verbal des dix-neuf mois de l'inventaire après décès des papiers de Victor Hugo, ont révolutionné dans la seconde moitié du XX^e siècle ce que l'on croyait savoir de ses dossiers d'archives.

Quant au XXI^e siècle, il nous a tout simplement projetés dans un nouvel âge. Il n'est plus vraiment nécessaire, dans un premier temps du moins, de venir consulter les manuscrits

rue de Richelieu ; plus la peine non plus de se rendre à la Bibliothèque Jacques Seebacher de l'Université Paris 7 pour manipuler des microfiches ou des microfilms sur des machines coûteuses plus ou moins pratiques : grâce à Gallica, la Bibliothèque nationale virtuelle qui fête aujourd'hui ses vingt ans, n'importe qui peut désormais voir apparaître sur son écran d'ordinateur, de tablette ou même de smartphone, à la dimension souhaitée, n'importe quel détail de n'importe quel manuscrit de Victor Hugo – ou presque, une bonne moitié des documents n'étant en réalité pas encore numérisée, ou accessible. Celui qui voudrait recommencer l'expérience de Paul Valéry du 21 janvier 1932 n'aurait par exemple aucun mal à ouvrir et « feuilleter » le manuscrit des Chansons des rues et des bois (Naf 24 737), en admirant au passage non seulement le papier bleu et les ratures, mais aussi la sobre reliure en plein parchemin blanc avec titre en grosses lettres rouges cerclées de noir sur le premier plat, dont l'auteur l'avait lui-même fait revêtir chez un relieur de Guernesey ; en revanche il se heurterait à une fin de non-recevoir pour l'album de voyage de 1865 (Naf 13 343), pas encore disponible. Répartition symptomatique : les « grandes œuvres » du fonds Victor Hugo sont généralement numérisées, le reste pas encore – mais cela représente déjà une mine inépuisable pour des travaux génétiques. Dans ces conditions, leur apparente raréfaction ces dernières années est sans doute moins une antithèse qu'un décalage ; le présent numéro de Genesis a d'une certaine manière l'ambition de le montrer.

Enjeux

Victor Hugo a-t-il inventé la critique génétique ? ou l'a-t-il rendue impossible ? C'est à ces questions, et à quelques autres, que s'attaquent les enjeux, en les prenant par leurs deux extrémités pour ainsi dire, l'infiniment petit et l'infiniment grand, les copeaux et le corpus.

Les lecteurs de Genesis 12 (1998), premier numéro de la revue consacré à un auteur, en prévision du centenaire de Francis Ponge, se souviennent de la définition que ce dernier donnait en 1941 de ses œuvres (il n'aimait pas davantage être appelé « poète » que Victor Hugo n'appréciait le qualificatif de « romantique ») : « Ce ne sont pas des poèmes, non : ce sont des machins creusés à la varlope. Je t'enlève un copeau et je t'en enlève un autre. Ç'aurait pu pour chacun continuer ainsi, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien⁶. » Mallarmé était passé par là, mais la métaphore appartenait en propre à Victor Hugo, dont sortait précisément cette année-là le dernier volume de poésie de la grande édition dite de l'Imprimerie nationale, Océan, Tas de pierres, plus de six cents pages entièrement inédites⁷. Quand Victor Hugo parle de ses copeaux, qui lui sont désormais associés comme les paperolles à Proust, ou presque, car à leur différence notable il a organisé leur disparition massive, il ne leur donne généralement pas le sens de Ponge : ce sont moins des chutes que des éléments premiers – préexistants à l'œuvre, donc, utilisables, voire réutilisables dans les cas où ils ne s'y sont pas

6. Francis Ponge, « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil*, II ; *Œuvres complètes*, éd. dir. Bernard Beugnot, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2002, p. 1181. Première publication : éd. Jean Thibaut, Gallimard, coll. « Blanche », 1992.

7. Victor Hugo, *Océan, Tas de pierres*, Albin Michel, Imprimerie nationale-Ollendorff, 1941. Cette édition des *Œuvres complètes*, lancée pour le centenaire de Victor Hugo, a été dirigée par Paul Meurice, puis Gustave Simon, et enfin Cécile Daubray. Elle compte 45 tomes publiés entre 1904 et 1952, qui contiennent chacun (correspondance exceptée) une section « Étude du manuscrit ». Elle sera désignée par l'indication IN dans tout ce numéro.

intégrés. Leur consacrer un article était peut-être téméraire tant leur définition, de leur forme à leur support en passant par leur contenu, reste fluctuante, mais il pouvait ne pas être inutile, pour essayer d'y voir plus clair, de rechercher l'origine de cette métaphore, et ses occurrences sous sa plume – avant de suivre de près l'histoire d'un copeau, de sa naissance supposée à son arrêt de mort, que signe habituellement son intégration dans l'œuvre, gage d'immortalité.

Car l'invention de l'imprimerie a révolutionné le statut du manuscrit : « Désormais l'insaisissable règne. Rien ni personne ne saurait appréhender la pensée au corps. Elle n'a plus de corps. Le manuscrit était le corps du chef-d'œuvre. Le manuscrit était périssable, et emportait avec lui l'âme, l'œuvre. » (William Shakespeare, I, IV, 10.) Comme s'il avait prévu, tout à l'inverse, les dégradations successives que les éditions peuvent apporter au manuscrit, et dont sa propre œuvre offrira une belle illustration (« contrairement à ce qu'on croit », rappelle ci-dessous Guy Rosa, ses deux éditions de référence, à commencer par la bien mal nommée ne varietur, « ne méritent en rien leur autorité »), Victor Hugo semble avoir tenu sa vie durant à faire des manuscrits de ses œuvres leur véritable référence, leur « étalon », allant jusqu'à y reporter (pas systématiquement, hélas) les corrections qu'il avait ajoutées sur les épreuves, et ne ménageant pas sa peine pour assurer leur conservation. Pierre-Marc de Biasi montre dans cette intuition géniale le fruit d'une longue, ancienne et tenace préméditation, dont il souligne les implications politiques et prophétiques. Flaubert se plaignait à Louise Colet (3 avril 1852) de ne pouvoir se faire enterrer avec ses manuscrits (« il me faudrait un trop grand tombeau »); Hugo semble avoir résolu le problème en le séparant en deux, et au milieu coule la Seine : le Panthéon d'un côté, la Bibliothèque nationale de l'autre ; le corps périssable rive gauche, le corpus immortel rive droite. Tel est en tout cas l'objet principal du fameux codicille autographe du 31 août 1881 : « Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe. » Trente-trois mots, dont on pourra vérifier sur le fac-similé (p. 36) la distribution des majuscules, et dont la postérité est à peine moindre que celle des sept lettres de Jéhovah qui, dans *Les Contemplations*, deviennent en tombant dans l'immensité « Les sept astres géants du noir septentrion⁸ ». Ils ont pour commencer créé le concept de « manuscrit moderne », rappelle Pierre-Marc de Biasi, « comme une sorte de préambule ou de prolegomènes à toute génétique littéraire possible », dont les sept études qui suivent offrent une belle illustration.

Études

À côté de la poésie et du roman, le théâtre de Victor Hugo semble avoir longtemps échappé aux travaux d'inspiration génétique – à la magnifique exception près de ceux d'Anne Ubersfeld, à laquelle Chantal Brière rend hommage d'entrée de jeu. Elle aborde ici les manuscrits des grands drames d'avant l'exil à travers un angle bien particulier qui est celui de la représentation, en se focalisant sur les pages où l'auteur, qui s'occupait généralement

8. « Nomen, numen, lumen », *Les Contemplations*, VI, 25 ; Victor Hugo, *Poésie II*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 533. Cette édition des *Œuvres complètes*, la plus récente, établie sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, a été publiée en 15 tomes entre 1985 (centenaire de la mort de Victor Hugo) et 1990, et rééditée en 2002, pour le bicentenaire. Elle sera désignée dans tout ce numéro par le titre du volume suivi de la mention Laffont.

lui-même de la mise en scène de ses pièces, a dessiné le décor ou l'espace, avec plus ou moins de soin, petit croquis ou grand lavis. Du Roi s'amuse aux Burgraves, l'ensemble des dessins de scène d'avant l'exil est ainsi pour la première fois rassemblé : il manquait l'acte IV de Ruy Blas dans la rubrique consacrée aux « Marges, décors et frontispices de l'œuvre littéraire » au dernier tome des Œuvres complètes du Club Français du Livre, qui du reste reproduisait systématiquement le dessin sans la page⁹. Autour du rapport verbal/non verbal (thème de Genesis 37, 2013), dont la variante pourrait être ici didascalie/dessin, l'analyse se fait tour à tour diachronique et synchronique. D'un décor l'autre, elle aborde aussi pour finir Victor Hugo architecte d'intérieur : « J'ai manqué ma vocation », aurait confié à Jules Claretie l'auteur de Lucrèce Borgia, « j'étais né pour être décorateur ». Une clé pour expliquer l'éblouissement de Paul Valéry devant ses « demi-brouillon[s] de grand appareil » ?

Quoi qu'il en soit, nul n'a jamais approché de plus près le « poème complet qui serait le poème de ce Poème » que Pierre Laforgue plongeant avec intrépidité dans l'« Océan » de février 1854. Jean Gaudon avait pourtant terminé son article de Genesis 2 par un non ibis amplius lancé précisément à propos de cet « Océan » : « Décrire ces manuscrits qui s'enchevêtrent, se répondent, prolifèrent littéralement dans tous les sens et où des strophes se déplacent d'un "poème" à un autre est impossible¹⁰. » Chaos vaincu ! En les resituant avec méthode dans le contexte élargi de ce vertigineux hiver jersiais, Pierre Laforgue revient sur un certain nombre d'idées reçues pourtant bien ancrées – à commencer par celle d'une coulée poétique ininterrompue divisée ultérieurement à sa conception première –, et replace la genèse de cette nébuleuse dans le sillage de ce qui deviendra La Fin de Satan. La production poétique de Victor Hugo à cette période-là reste toujours difficile à concevoir par sa richesse et sa variété exceptionnelles, mais cette recomposition permet pour la première fois d'en comprendre les mécanismes, d'en apercevoir la logique d'ensemble.

On peut en dire autant, dix ans plus tard, pour le William Shakespeare de Victor Hugo étudié par Guy Rosa. Son grand article sur Les Misérables (Genesis 42, 2016) venait illustrer par un exemple précis les ressources infinies de son « édition critique et génétique » en accès libre sur le site du Groupe Hugo (www.group hugo.div.jussieu.fr), laquelle procurait enfin au roman le plus célèbre de la littérature française, cent cinquante ans après sa publication, une édition digne de ce nom (et de son objet). Elle est maintenant accompagnée, sur le même site, de l'« édition savante, critique et génétique » d'Histoire d'un crime et des « éditions courante, critique et génétique » de William Shakespeare. Ces dernières, qui prennent en compte, et qui montrent, et qui analysent, tous les carnets de travail disponibles, le manuscrit, sa copie, les épreuves conservées, l'édition originale et toutes les suivantes (significatives), forment un ensemble tout simplement prodigieux. L'établissement du texte, mais aussi l'achat par la BnF d'un carnet inédit en 1996 (Naf 25 739), et l'attention portée à une question de graphie (la « correction » de Shakspeare en Shakespeare), permettent de réviser complètement la genèse de William Shakespeare et des proses philosophiques qui l'entourent depuis l'édition de

9. Victor Hugo, *Œuvre graphique II*, Le Club français du livre, t. XVIII, 1969. Ces Œuvres complètes, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, ont paru en 18 tomes (ou 36 demi-tomes) au Club français du livre entre 1967 et 1970. Ce sont encore aujourd'hui, à bien des égards, les plus complètes des Œuvres complètes. Elles seront désignées dans tout ce numéro par l'indication CFL, suivie du numéro du tome.

10. Jean Gaudon, « De la poésie au poème : remarques sur les manuscrits poétiques de Victor Hugo », *Genesis* 2, 1992, p. 99.

l’Imprimerie nationale (1937), dont les effets ont été rétrospectivement pernicioeux. Là encore, l’idée qui prévalait d’une coulée ininterrompue de prose philosophique plus ou moins aléatoirement découpée et répartie à la dernière minute sous la pression des circonstances doit céder la place à une réalité tout autre : un livre déjà conçu dans ses grandes lignes bien avant la date à laquelle on croyait qu’il avait commencé, et bénéficiant donc, comme beaucoup d’autres du même auteur, d’une genèse en deux temps. L’ajout des autres proses philosophiques, de règle depuis 1937, égare le lecteur et dessert le texte. L’étude génétique redonne à William Shakespeare sa singularité splendide et révolutionne sa lecture.

Dans la double coordination tout de même étrange du codicille de 1881 sur « tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi », Pierre-Marc de Biasi voit ci-dessous l’hypothèse explicitement posée que « l’œuvre autographe est un tout cohérent comportant deux polarités : celle de l’écriture littéraire et celle de la représentation plastique ». Il interroge aussitôt : « Mais alors, ne faudrait-il pas se demander sérieusement, systématiquement, comment cette double polarité renvoie bien dans la création hugolienne à l’unité d’une seule et même démarche ? » À partir des dessins, et de leur genèse souvent et en tout cas historiquement liée à la marche, l’article de Delphine Gleizes y répond en montrant qu’il est de fait impossible de les séparer de l’écriture. Baudelaire avait bien noté, dans son fameux article de la Revue fantaisiste du 15 juin 1861, la « forte constitution spirituelle » de Victor Hugo, « qui lui permet de travailler en marchant, ou plutôt de ne pouvoir marcher qu’en travaillant ». Des dessins de voyages les plus aboutis, réalisés à partir de croquis pris sur le vif, au prix de quelques changements de perspective, aux cartes et balises de Guernesey relevés pour Les Travailleurs de la mer, en passant par les repérages pour la préparation de « Waterloo » dans Les Misérables, les dessins faits en marchant semblent ici aussi indissociables du texte, mais selon des modalités différentes des manuscrits de théâtre. En inscrivant le corps en mouvement dans la pratique graphique, la marche prouve en tout cas l’unité de la démarche. Il n’est pas jusqu’à ces procédés graphiques du lavis et du pochoir, où le corps semble a contrario s’absenter, qui n’offrent comme les œuvres de l’exil un reflet troublant de l’absence et de la mort.

Théâtre, poésie, prose et dessin, ces quatre études génétiques portent sur les manuscrits de Victor Hugo personnellement, pour reprendre un adjectif que Mallarmé lui a attaché, pour le pire ou pour le meilleur, dans « Crise de vers » (1897). Les trois suivantes changent la perspective. La deuxième, comme l’inédit mais selon une autre modalité, se rapproche des Journaux personnels (Genesis 32, 2011), tandis que la première et la troisième s’inscrivent dans la lignée de la réflexion sur la création « à plusieurs mains » (Genesis 41, 2015).

Les tables ne tournent ni ne parlent toutes seules, ni même sous l’impulsion d’un seul homme, fût-il Victor Hugo. Tout le monde le sait, sauf les éditions Folio classique, qui ont fait des procès-verbaux actuellement connus de ces séances collectives une œuvre inédite de l’auteur des Misérables (Le Livre des tables, 2014). Jean-Claude Fizaine, qui n’en revient toujours pas, a eu la bonne fortune de repérer dans une exposition de 1985 un manuscrit inédit, provenant de la médiathèque de Saint-Girons, et renfermant quelques séances de tables prises en note par Xavier Durrieu, proscrit de passage à Jersey, à la fin de l’année 1853. Ce manuscrit terriblement lacunaire, d’apparence si inutilisable qu’il n’est même pas folioté et que ses dépositaires ariégeois ont traité par le plus souverain mépris nos demandes répétées de photographies, Jean-Claude Fizaine en a réalisé l’édition la plus savante qui

soit. Or rapproché des « procès-verbaux » conservés par la famille Hugo pour la postérité, le manuscrit Durrieu s'est fait pierre de Rosette, un vrai miracle. L'étude génétique ainsi rendue possible d'un morceau du Livre des tables, pour l'élargissement de laquelle plaide Jean-Claude Fizaine, permet notamment de mesurer le travail accompli par la famille Hugo à partir du texte brut, et de comprendre comme jamais le déroulement des séances et la fabrication de ces textes fascinants. Dans l'histoire des tables, si continûment dégradée jusque-là, à quelques exceptions près qui confirment la règle, par la plaisanterie imbécile (à l'oral) ou l'édition commerciale (à l'écrit), cette étude marquera un changement d'attitude – peut-être même d'époque.

À la différence de Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, œuvre anonyme collective de Mme Victor Hugo, Charles Hugo et Auguste Vacquerie (il se trouvera bien un jour un éditeur pour en faire un nouvel inédit de Victor Hugo, Raconté par un témoin de sa vie), le « journal épistolaire » de Juliette Drouet n'est pas une œuvre collective, mais c'est un genre adressé. Florence Naugrette l'édite sur Internet (www.juliettedrouet.org) à la tête d'une équipe proportionnelle à son corpus de vingt-deux mille lettres – soit près de cent mille pages, à 90 % inédites, qui en font l'un des plus grands chantiers épistolaires actuels. En présentant son apport à la connaissance de la genèse des œuvres de Victor Hugo sur des sujets aussi divers que ses rythmes et méthodes d'écriture, ses manuscrits et leurs copies, ses liens avec les éditeurs, les acteurs ou les directeurs de salle, etc., son étude enrichie de quantité d'exemples plaide de facto pour son intégration dans le dossier de genèse¹¹. Sans doute est-ce là l'une des raisons pour lesquelles Victor Hugo en a assuré la conservation, après en avoir inlassablement soutenu la rédaction. Il est vrai que le cas est particulier : la correspondance pratiquement sans interruption accompagne ici toutes les phases de la genèse, contient éventuellement de la documentation pour l'œuvre en cours ou à venir, et peut même à son insu l'inspirer en direct, ou presque. Juliette Drouet n'est pas pour autant une collaboratrice de l'œuvre, ou tout au plus comme cette mouche du coche de La Fontaine à laquelle elle s'amuse si souvent à se comparer. Quand elle confie à Victor Hugo qu'elle attend « avec impatience la page sortie de mon encrier » pour désigner un développement du premier acte de Ruy Blas en cours de rédaction, c'est seulement parce qu'elle vient de lui offrir cet encrier – ce qui ne l'empêche pas, au contraire, d'avoir plus qu'un beau brin de plume.

Le statut de Charles Hugo est plus difficile à définir. Si son frère François-Victor a joué comme traducteur un rôle de tout premier plan dans la genèse de l'essai de Victor Hugo sur Shakespeare, Charles est « le voyant » dans les séances de table, et l'origine de « la révolution photographique » à Jersey ainsi que de quelques-unes de ses réalisations les plus spectaculaires, comme le frontispice de l'album Allix. Dans le prolongement du grand catalogue de l'exposition pionnière du musée d'Orsay¹², et dans la lignée des nouvelles bases posées pour une génétique de la photo-graphie (Genesis 40, 2015), Alexandrine Achille, chargée de la collection photographique de la Maison de Victor Hugo à Paris,

11. Voir *Genèse & Correspondances*, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Éditions des archives contemporaines/ITEM, 2012.

12. *En collaboration avec le soleil : Victor Hugo, photographies de l'exil*, dir. Françoise Heilbrun et Danielle Molinari, Paris, musée d'Orsay et Maison de Victor Hugo, 1998.

présente la constitution et la composition de ce fonds exceptionnellement riche. Son étude est naturellement centrée sur ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « l'atelier photographique de Jersey », dont les principaux artisans furent Auguste Vacquerie et Charles Hugo, dans une moindre mesure François-Victor, et Victor Hugo le premier modèle. Ce dernier avait tout de suite évalué l'intérêt artistique du nouveau médium et deviné, à défaut de pouvoir librement l'exploiter, son potentiel éditorial et ses virtualités politiques. Le dossier d'archive de ces premières photographies ne permet malheureusement pas de connaître son rôle exact dans leur production, mais leur impression dans son œuvre plastique et littéraire est visible. Établissant un pont entre ces deux polarités, la photographie a bien toute sa place dans l'analyse de ses processus créatifs ; c'est le fonds qui manque le moins, il suffit d'y aller voir (www.parismusees.paris.fr/).

Inédits

Les inédits excèdent largement la rubrique qui leur est dédiée. Le lecteur attentif en découvrira plus d'un, sur des sujets aussi divers que les copeaux, la mort de Théophile Gautier ou encore l'enseignement d'un fabricant de corsets, mais aussi des dizaines d'extraits de lettres de Juliette Drouet non encore mises en ligne et enfin, last but not least, l'unique daguerréotype stéréoscopique connu de Victor Hugo, issu de l'atelier de Jersey – contemporain, donc, de la nébuleuse-« Océan » comme des séances de table parlante. Entré dans les collections du musée de la place des Vosges il y a moins de dix ans, il n'a encore presque jamais été reproduit ni montré.

Quant à l'inédit proprement dit, présenté et publié par Yannick Balant dans un essai de transcription diplomatique, il concerne douze jours de la vie de Victor Hugo (du 16 au 27 février 1874), tirés d'un de ces carnets d'après l'exil qui n'ont pas encore été édités, ses rares lecteurs y ayant seulement puisé les notations dont ils avaient besoin – en l'occurrence ici les informations sur le lancement de Quatrevingt-Treize. À part les documents insérés selon différents procédés (une coupure de journal, un curieux autographe spirite, un peu plus loin la reproduction d'une caricature d'André Gill appelée à un grand avenir), ces pages de petit format se signalent d'un premier abord par la régularité de leur écriture et de leur présentation : une occupation à peu près complète de l'espace, des lettres et quelques chiffres de chaque côté (dates et comptes), beaucoup de soulignements, peu de repentirs, quelques signes cabalistiques. En ce sens, et conformément à leur appartenance aux écrits intimes à usage personnel, elles sont d'une certaine manière tout l'inverse des manuscrits des discours, des pièces de théâtre, de la nébuleuse-« Océan » ou encore de William Shakespeare reproduits ailleurs. Les comparer avec celles des carnets de travail de William Shakespeare, à quoi les apparente leur format, met aussi en évidence des antithèses en termes d'orientation, de linéarité, d'instrument d'écriture, de lisibilité même. À mieux y regarder, on observe toutefois des curiosités qui ne sont pas uniquement imputables à des différences d'encrage : des lignes intermédiaires ajoutées à un autre moment d'une autre plume (mais de la même main), des abréviations plus ou moins récurrentes, l'emploi de plusieurs langues (des phrases en espagnol, en latin, des mots en anglais) qui pourrait presque autoriser la mention « à suivre ». Non seulement parce que le prochain numéro de la revue est consacré aux manuscrits multilingues (Genesis 46, 2018), mais aussi parce que

l'édition de ces carnets est l'un des chantiers ouverts pour le XXI^e siècle, parmi beaucoup d'autres dont on trouvera le détail dans la partie prospective de l'entretien « Hugo de l'écrit au livre (suite) ».

Si Hugo de l'écrit au livre, en 1987, a pu prendre « rétrospectivement, aujourd'hui, l'aspect d'un discours de clôture », on espère vivement que ce Genesis Hugo prendra celui d'un discours d'ouverture. Car il montre à l'envi, trente ans après, à quel point l'œuvre de Victor Hugo se prête à tous les courants de la génétique textuelle, des plus récents à ceux de l'origine, anticipée un jour de janvier 1932 par Valéry devant ses grands manuscrits bleus.

Jean-Marc Hovasse